

Introdução

1.

Enumerando os propósitos centrais deste estudo, começaria por sublinhar dois factos que o seu título – *Invisualidade da Pintura: História de uma Obsessão (de Caravaggio a Bruce Nauman)* – imediatamente implica: por um lado, (a) o termo «invisualidade da pintura» intenta uma *definição (ou definições) da pintura* a partir de um conceito, concretamente o de invisualidade, conceito que advém da fixação e explicitação do medium da pintura: a opticalidade (ver capítulo 10 «As quatro determinantes da invisualidade»). Note-se que não é usado o artigo definido «a» invisualidade..., pois esta propriedade não é uma entre várias: ela é a propriedade cimeira; donde, apenas «invisualidade da pintura»; por outro lado, (b) o presente estudo, de novo considerando o seu título, ao apontar um conceito determinante para a definição daquilo que é proposto, vincula-se a uma argumentação em torno desse conceito, mas também de conceitos afins e outras distinções oportunas. De outro modo, talvez mais do que determinar as marcas invisuais na pintura, pretende-se descrever a pintura (*toda a pintura*) como *coisa invisual*. E gostaria, para já, de destacar precisões básicas a operar no núcleo do trabalho: será proposta uma distinção entre invisual (ou invisualidade) e invisível (ou invisibilidade); desenvolvendo ainda mais, o invisual também será apartado do visível e do visual; concluindo, o invisual diverge equidistantemente do visual, visível e invisível – quatro tópicos de particularização decisiva (e de novo remete para o importantíssimo, no contexto desta investigação, capítulo 10).

Depois de mencionado o invisual, ou a invisualidade, como «o» conceito deste estudo (e o centro do seu título), passaria às duas outras unidades temáticas que consubstanciam e formam, juntas, as suas três linhas divisórias

principais (Parte I, Parte II e Parte III). Antecipá-las-ei: numa primeira parte, será estudado o conceito de verdade como matriz de todas estas teses; na segunda parte, o de invisualidade da pintura (também do vídeo e, genericamente, das artes visuais, como veremos); por fim, um terceiro tópico: o interpretável será proposto e definido contra a interpretação, analisando-se seguidamente, e em detalhe, cinco artistas que melhor podem sustentar e despoletar esta argumentação: Caravaggio, Rembrandt, Velázquez, Vito Acconci e Bruce Nauman (capítulo 12 «Situações exemplares»).

Sintetizando, a primazia da verdade (da arte e da pintura) nesta ordem – 1) verdade, 2) invisualidade, 3) interpretável – justifica-se por nela residir a *causa primeira* da invisualidade. O interpretável (ver capítulo 11 «*Post-scriptum* sobre o interpretável»), por seu lado, será uma das derradeiras consequências principais, uma das mais marcantes desta detalhada e proposta ligação (ou compossibilidade) entre a invisualidade da verdade e a invisualidade da pintura. Em resumo, cuidar-se-á da raiz e implicação de um conceito ou ponto de partida: *a verdade gera a invisualidade*; em seguida, analisar-se-á o próprio conceito; por fim, será nomeada e desenvolvida a sua consequência *prática* principal – activando-se, desse modo, uma nova modalidade de recepção da obra de arte, no silenciamento da interpretação em favor de uma *exaltação sem duração da presença da obra*. «Presentness is grace», escreveu Michael Fried no final do seu ensaio «Art and objecthood» (1967).¹ Pretendia o autor demonstrar que, por oposição ao minimalismo, a «melhor» arte moderna exige uma recepção *não teatral, não arrastada no tempo da duração*, antes denotando que «em qualquer momento o trabalho, ele mesmo, se manifesta na totalidade».² «Presentness is grace»: note-se acima de tudo que «presentness» se opõe a «presence», esta da ordem do teatro, da duração (e, acrescentaria, da interpretação) – *statement* que, diga-se neste ponto, poderia constituir uma epígrafe à definição de interpretável.

2.

Para realizar este duplo objectivo – isolar e aprofundar três ideias ou noções para depois as interligar num programa –, começaria por uma consideração que julgo desencadeante: *a arte é um procedimento da verdade*, tema central

na Parte I que intenta um estudo pormenorizado da filosofia de Alain Badiou. Isto é, é através da arte (um dos domínios onde tal sucede, no fundo) que a verdade procede ou em nós ou para nós, ou ainda, se quisermos simplificar, se manifesta.

Expondo e demonstrando este *statement*, trabalharei no início em torno da noção e definição da verdade. A partir daqui proponho-me, Parte II da tese, destacar alguns desenvolvimentos e consequências: enquanto procedimento da verdade, ou campo/território que produz verdades, a pintura tem como primeira determinante constitutiva a invisualidade e, retroactivamente, a filiação da pintura no terreno da invisualidade confirma-a como um procedimento da verdade – procedimento, afirma-se entretanto, definível num eixo de pensamento dominado por autores como Platão e, repito, Alain Badiou (acrescentando-lhes um antecessor, Parménides). Daí alcançaremos uma verdade subtraída à particularidade e às inerentes limitações da ocularidade (tema que nos levará de Henri Bergson a Derrida, nos capítulos 6, 7, 8 e 9), uma verdade infundada, inverificável e irreduzível à experiência (e também à causalidade e à relação sujeito/objecto). Trata-se de uma caracterização da verdade como inapreensibilidade, inominabilidade, indecidibilidade e genericidade (ver, na íntegra, a Parte I desta investigação). É pois esta trajectória que irá impor o contexto da invisualidade da pintura.

Obteremos a invisualidade da pintura, ou, de forma mais alargada, das artes visuais (pintura, videosfera, artes performativas, incidindo o estudo nas duas primeiras), através de uma integração gradual da produção artística no contexto da verdade que a arte cumpre, atribuindo-lhe, consequentemente, uma presença. Aportaremos a uma sucessão de consequências: primeiro, a invisualidade da arte é uma manifestação e um procedimento da própria verdade. Ou seja, a verdade só pode ser invisual, porquanto não depende da evocação da experiência ou da percepção (Parte I).

Assim chegados à invisualidade da pintura, clarificá-la-ei em três zonas que indiciam uma abordagem *gradual* à invisualidade artística: tratarei (a) do que chamo os seus *antecedentes* (insertos numa longa história de suspeição da ocularidade como centro do conhecimento), desde a existência de algo a denominar imagem pré-artística, ou imagem «anterior à era da arte»; enumerarei, logo de seguida (b), oportunos conceitos afins da invisualidade: a

«invisibilidade» de Merleau-Ponty, a «contravisualidade» de Benjamin Buchloh (a propósito de Hans Haacke), a «cegueira» ou «felicidade da cegueira» de Derrida e Ernst Bloch, a «antiteatralidade» de Diderot e Michael Fried ou a crítica da «sociedade do espectáculo» em Guy Debord (capítulos 6 a 9); por fim (c), descreverei os tipos de invisualidade da pintura nos casos seleccionados como «exemplares»: Caravaggio, Rembrandt, Velázquez, Bruce Nauman e Vito Acconci, pintores e videastas. O que nos conduzirá da insubstancialidade da luz (elemento da visão e do visível deste modo transfigurado) em Caravaggio à visão como tacto (ou o inverso) em Rembrandt, ainda da visão como enigma processual (pictórico) em Velázquez à visão/imagem emanada da palavra e da sonoridade, em Acconci e Nauman.

3.

Por fim, ocupar-me-ei de outra consequência desta dupla e uma invisualidade da verdade e da arte, refiro-me a um terceiro conceito fundamental pertencente ao espaço da recepção, mas não estritamente ao plano do espectador, pois facilmente se perceberá o entretecimento de todos estes problemas unindo mais do que separando a recepção à produção. Ocupar-me-ei então de algo que denomino interpretável enquanto procedimento irreduzível à interpretação. Concluindo mesmo que onde reside o interpretável não há interpretação.

Trata-se de uma oposição importantíssima. E porquê? Porque só é interpretável o que não foi, não é nem poderia ser, «cerradamente» interpretado. O interpretável só o é *permanecendo*. Usando os termos de Fried, teremos: «presentness is grace» *versus* «presença da duração». É interpretável aquilo que *permanece* como tal, e esta conclusão é direccionada pela natureza da obra de arte, inscrita na verdade e na invisualidade, que impõe a condição de interpretável (ou a interpretabilidade) como acto sem concretização, quietude definitiva que apresenta a obra como «aquilo que é». A obra nada substitui, por isso ela não é, nunca poderia ser, um substituto *substituível* ou *traduzível* numa leitura-interpretação. Na interpretabilidade a leitura-interpretação nem sequer chega a iniciar-se. *Presentness versus duração*, recordemo-nos. Não cabe à obra ser receptáculo de pistas de demanda interpretativa.

Nos termos da obra de arte como verdade e invisualidade, qualquer leitura interpretativa apenas conduziria o que a obra «é» para uma exterior secundarização. O interpretável garante que a obra «é» *antes de qualquer significação* – neste ponto, a interpretação não é nem um processo conclusivo nem encetado. O interpretável é a impossibilidade de inaugurar uma interpretação. Quer dizer, quando a obra é conduzida para o seu exterior enceta-se o processo da interpretação, mas esse exterior *não integra* a obra. Portanto, a obra testemunha uma radical separação entre interpretável e interpretação, do mesmo modo que a verdade se subtrai à compreensão e ao conhecimento.

Veremos ainda que a obra sobrepõe verdade e invisualidade à interpretação e ao juízo de valor. Procurarei ainda demonstrar que esta, digamos, *auto-consciência da obra de arte*, a consciência daquilo que ela «é», não implica o privilégio da forma pela forma nem da arte-pela-arte, nem sinaliza qualquer tipo de reducionismo. Apenas procuro clarificar esta frase: «uma obra de arte remete». Clarificá-la prescindindo da tentativa de a «completar». Dizer que «uma obra de arte remete» é recusar na obra uma remissão para *algo*, obviamente, mas é igualmente recusar que a obra «remete somente para si mesma» (reducionismo, formalismo). A obra materializa, deste modo, a possibilidade de uma *remissão disfuncional sem destinatário*. A partir daqui esforçar-se-á o capítulo 9 «A nova ocularidade ou o triunfo do olhar» por definir o que é e «quem» é o espectador da pintura (o «olhar-mundo») e o capítulo 10, já citado, por identificar o seu *medium*: a opticalidade (e seguem-se justificações e desenvolvimentos).

Entretanto, é nesta identificação dupla (espectador e *medium*) que existe a razão da classificação da pintura como arte invisual, uma arte que cruza sem se fixar em nenhum destes tópicos, o visível e o invisível.